

Aha!! Dramaturgen i Laboratoriet

Af Barbara Simonsen

Hvordan dramaturgi?

Da den første årgang på dramatikeruddannelsen startede, var det med et dramatiker/dramaturg-forløb ledet af dramaturgen Per Brask. Her lærte jeg dramaturgiske rådgivningsteknikker. Enkle, effektive og enormt anvendelige. Vi lærte nogle grundlæggende principper for et håndværk, som det var op til os selv at praktisere og videreudvikle: dramaturgens funktion, redskaber, indstilling, etik og teknikker.

Men forløbet lærte mig også noget andet. At et dramatisk værk befinder sig i et spænd eller kontinuum imellem to yderpunkter: fælles dramaturgiske grundtræk, der kan defineres og synes at gå igen - og så den individuelle dramaturgi, den »perfekte« struktur, der passer præcist til dén ide, dén historie, dét stof. At det dramatiske værk balancerer imellem enkle fortællende grundtræk og alle mulige andre uendeligt komplekse lovmæssigheder. At man altid efter behov kan søge tilbage til nogle klassiske principper, der vil få et værk til at hænge logisk sammen, opbygge spænding, skabe dynamik, f.eks. - og samtidig skal være klar til at droppe et klassisk princip med et knips af fingeren, fordi et andet princip, en anden orden (eller uorden) er nødvendig for at skabe det udtryk, man er ude efter.

Som kendere ved, er dramaturgi er et fag og et begreb med en hel del forskellige betydninger. Det kan være nyttigt at trække et par operationelle streger op, som er vigtige for mig, og som tankerne i denne artikel er baseret på.

Set med den dramaturgiske rådgivers eller analytikerens øjne er dramaturgi, grundlæggende betragtet i forhold til værket, ganske simpelt struktur. Måden et værks form/indhold er skruet sammen og modelleret på, hvordan historie/forløb udfolder sig, hvordan personer er gestaltet, hvordan sprog, symbolik, visualitet, rum, bevægelse, tematik etc. er vævet sammen til et samlet værk.

Som videnskab er dramaturgi således studiet af, hvordan teatrale/dramatiske/sceniske værker opfører sig. (Og endelig ikke andet. Modeller, der gerne vil fortælle én, hvordan dramatiske værker *skal* opføre sig, er poetik. Det sker ikke så sjældent, at de to vinkler blandes sammen.) Som forsker er ens grundlæggende forpligtelse at slå ørerne ud, registrere, analysere og forstå - altså syntetisere, samle, trække linier osv. osv. Som dramaturgisk rådgiver bevæger man sig i et flydende felt, hvor analyse og æstetik/poetik er mere åbenlyst sammenflettet. Man er der jo for at gøre værket bedre, udvikle og optimere det - men i forhold til hvad og hvilken målestok, bliver naturligvis hurtigt nødvendigt at klargøre, i det mindste for én selv. For mig er dette kontinuum, hvorpå det sceniske værk befinder sig, mellem klassisk enkelhed og regelfri kompleksitet, det æstetiske fundament, som jeg kan bygge min dramaturgiske rådgivningspraksis på.

Som iscenesætter og dramatiker arbejder jeg ud fra den samme æstetiske præmis. Her glider arbejdet blot over i et andet flydende felt, nemlig mellem analyse/refleksion og kunst-

nerisk praksis. Viden om dramaturgi og evnen til at analysere dramaturgisk struktur gør som bekendt ikke i sig selv én til kunstner. Man skal kunne noget. Men hvad det »noget« er, er straks vanskeligere at formulere. Grundlæggende er kunstnerisk praksis en aktivitet, der involverer »noget« skabende og handlende. Der er en vis grad af intuition involveret. Først kommer billederne, historierne, ideerne - refleksionen og analysen kommer bagefter. Som litteratur/dramaturgi-uddannet oplever jeg i den kunstneriske praksis som iscenesætter et behov for at »glemme«, hvad jeg ved om dramaturgi og struktur, for at billederne og fortællingen kan opstå. Derefter et behov for at se på stoffet med analysebrillerne og finde ud af, hvad det egentlig er, vi her har skabt, og hvordan det kan bearbejdes. Og så processen om igen. Og igen. Eller som Piet Hein engang skal have sagt: »Den kreative proces er kendetegnet ved, at man først kender spørgsmålet, når man har svaret.«

Jeg har efterhånden lært, at der i det kunstneriske arbejde skal være et frirum til intuitionen. Tidligere - som dramaturg - syntes jeg det bare var dumt, nærmest et tegn på svaghed, hvis der var noget i det kunstneriske værk, som ophavsmanden nægtede at reflektere over eller definere, hvorfor det var der. Efterhånden opdagede jeg, at jeg selv gjorde det samme, når det var mig, der var ophavsmanden. Det moment i forestillingen, som man ved, skal være der, selv om man ikke kan forklare hvorfor, kan være det vigtigste overhovedet. Det, man kan forklare, kan ofte være uforklarligt dårligere!

Men det kan lige så tit være omvendt. Det er det paradoks, man må operere med i den kunstneriske praksis. Somme tider er intuitivt bare det samme som uigennemtænkt. Og somme tider er refleksiv bearbejdning bare en forringelse af det stof, der er uforklarligt godt. Eller som måske bare er godt på en så kompleks måde, at refleksionen ikke umiddelbart kan fange det. For mig befinder den kunstneriske praksis sig på dette kontinuum, mellem refleksion og intuition. Og kunstneren må benytte sig af en kombination af de to tilstande. Behovet for refleksion gælder ikke kun i forhold til stoffet og dets struktur, men også for vejene hen mod resultatet: valg af metoder, redskaber og processer.

Det sidste lyder som en selvfølgelighed. Det er det imidlertid ikke i store dele af teaterverdenen. For mange er intuitionen stadig konge - arven fra romantikken - og suppleret med et sæt af mere eller mindre velbegrundede dogmer og regler (»instruktøren må aldrig spille for«; »skuespilleren skal altid kende karakterens inderste tanker«) synes arbejdstasken færdigpakket for mange danske scenekunstnere. Bevidstheden om, at der skulle findes et valg af metode, forudsætter, at man kender til eksistensen af forskellige metoder overhovedet.

Og hermed er vi fremme ved denne artikels egentlige emne: Laboratoriet.

Dramaturgi i Laboratoriet

I Laboratoriet ved Entré Scenen beskæftiger vi os med scenekunstens arbejdsprocesser og metoder. Scenekunstnere eksperimenterer, undersøger, reflekterer, dokumenterer og videreformidler ideer, resultater, analyser og tanker. Vi praktiserer kunstnerisk grundforskning. Laboratoriet er åbent for scenekunstnere fra hele Norden, og en ansat fra Laboratoriet deltager i alle eksperimenter som procesanalytiker eller evt. forsøgsleder. De ansatte kan ofte være dramaturger, men ikke nødvendigvis. Vi lægger vægt på, at Laboratoriet består af personer,

som for det første mestrer procesanalysen og har erfaring og redskaber til at reflektere over scenekunstneriske processer og metoder - og for det andet selv også er udøvende kunstnere. Det er vigtigt, at Laboratoriets arbejde er levende og praktisk funderet, og vekselvirkningen mellem refleksion og praksis er et kardinalpunkt, så det virker rigtigt, at Laboratoriets egne folk må personificere det princip. Vi vil gerne bidrage til at modvirke en alt for fast modsætning mellem analytikere/akademikere og praktikere/kunstnere. Det er dog vigtigt at pointere, at Laboratoriets kunstneriske forskning ikke er akademisk forskning efter akademiske kriterier.

Laboratoriets aktiviteter retter sig mod at prøve at finde ud af, hvordan teatrale/dramatiske/sceniske *processer* opfører sig, og hvordan de også kunne opføre sig, udfordres og udvikles - og det gør vi ved at betragte udvalgte processer og delprocesser og aspekter af processer i fast definerede forsøgsrammer.

Som i al forskning afhænger resultatet af undersøgelsen af, hvad man leder efter. I Laboratoriet kan man komme som koreograf, skuespiller, dramatiker, instruktør osv. - og blive klogere som netop det, på netop sin del af processen. Som mange andre spænder jeg selv i mit arbejde over flere funktioner - instruktør, dramaturg, (til dels) dramatiker - og det kan være svært at udrede de forskellige faglige erkendelser fra hinanden. Men til denne artikel har jeg prøvet at spørge mig selv, hvordan jeg er blevet klogere på dramaturgi gennem Laboratoriets eksperimenter. Hvad har der været af dramaturgiske aha-oplevelser?

En mulig musikalsk dramaturgi

Laboratoriets allerførste eksperiment: »Musikalsk improvisation og tekst« (2005) var et forsøg, der lod tre dramatikere skrive til improviserede musikstykker, rytmer og sang. En instruktør/forsøgsleder (undertegnede) lagde forskellige rammer, regler og temaer for improvisationerne for at undersøge, hvad der virkede produktivt og mindre produktivt for de tre dramatikere, samt hvordan og hvorfor.

Et af spørgsmålene, vi gjorde os i eksperimentet, var, om der ville opstå anderledes former eller egenskaber i det, der blev skrevet; f.eks. om sproget ville blive mere musikalsk, personerne anderledes, historierne anderledes osv. Et andet fokus var at udforske og beskrive det tværkunstneriske rum, vi her skabte: et rum, hvor musikere/sangere og dramatikere improviserede samtidigt og sammen og dermed indgik i et møde mellem to former for sprog og to former for »lytten«.

Det var en fantastisk spændende uges arbejde, hvor der opstod mange flere mulige spor (for metoder og forløb), end vi reelt havde tid til at udforske. Men især to erkendelser stod frem. For det første: en musikalsk dramaturgi? Måske - men i første omgang ikke, som jeg i hvert fald havde forestillet mig. Virkningen på dramatikernes og det, de skrev, var ikke umiddelbart mere musikalsk sprog eller struktur. Det tydeligste at aflæse var musikkens evne til at aktivere det ubevidste - eller det usete, utænkte, skjulte - på forskellige måder.

For en af dramatikernes bestod påvirkningen af, at hun under eksperimentet skrev tekster, der var blottet for komik og ironi, hvilke var helt atypisk. Hun syntes selv, at materialet lod til at komme fra et »dybere« sted i hende, end når hun normalt skrev.

Dette forbandt sig til en diskussion, vi havde om det menneskelige øre. Ifølge sprogforskere ligger vanskeligheden i at lære at udtale et fremmed sprog ikke i i munden, men i øret. Det er ikke, fordi munden ikke kan forme lydene, det er fordi øret ikke kan høre dem. Hvis dit eget sprog f.eks. ikke indeholder lyden »r« vil det være næsten umuligt for dit øre at opfatte den lyd i et andet sprog, og i stedet vil du høre det, der for dit øre virker som det tætteste på den lyd, f.eks. »l«. Hvis man er mindre end to år gammel er det selvfølgelig noget andet, så kan man høre alle lydene. Men efterhånden som man vokser op, lukker øret sig for det, man ikke kender. Et typisk menneskeligt træk, kunne man sige.

Derfor slog det mig, at det var det samme for en skabende kunstner, i dette tilfælde dramatikere. Man kan kun skrive det, man kan høre - altså forestille sig. Og musikken lod til at give dramatikere adgang til at høre andre ting end normalt i deres kreative proces. Ting, som deres bevidsthed måske ellers var lukket for.

Grundlæggende ved vi godt, at vi via musikken kan stimulere det ubevidste. Det kender vi ikke mindst fra gyserfilm eller fra fantasirejser, hypnose eller diverse skriveøvelser, der kan involvere musik med forskellige stemninger. Men i eksperimentet her tog vi elementet et skridt videre, så at sige, dels fordi vi benyttede os af gensidigheden i et »live« møde mellem spillende og skrivende - og dels fordi vi begyndte at videreudvikle det lidt abstrakte at »vække det ubevidste« til noget specifikt med specifikke greb og redskaber, hvor specifikke ideer videreudvikles. Og der tegnede sig et mønster af, at musikken kunne gøre dramatikeren i stand til at udvide og fordybe ideen på en måde, der synliggjorde dens periferi, skygger, skjulte dimensioner, blinde punkter. Musikken bevæger bevidstheden/kreativiteten derhen, hvor tingene ellers er skjult for den.

Vi har selvfølgelig brug for at forfølge ideen videre for at se, hvor meget der gemmer sig i den af konkrete muligheder og redskaber. Men vi havde i hvert fald oplevelsen af at have fået fat i et kraftfuldt felt for kreativitet og nye erkendelser. Som en af dramatikere tør svarede, da vi spurgte ham, om han kunne have fundet på en bestemt historie uden musikken: »Tja - før lyden var der ingenting.«

Det er værd at bemærke, at dette felt af kreativitet, der virkede så stærkt og fuldt af muligheder, måske er generelt for det tværkunstneriske møde i det hele taget. I vores eksperiment fokuserede vi på virkningen af musikken på dramatikken, og vi kunne selvfølgelig lige så godt have valgt det omvendte fokus. Men i en konkret produktionsproces vil det allermest spændende sandsynligvis være den gensidige påvirkning - og som eksperimentet skred frem, blev behovet for gensidighed i videreudvikling af ideerne også mere og mere tydelig.

Vi nåede da også at gøre os nogle interessante erfaringer om tværkunstneriske processer. En af dem er, at det bedste og mest produktive tværkunstneriske møde finder sted i form af en slags *oversættelse*. Derfor er det essentielt, at hver kunstner gør det, den er bedst til. Kunstnerne skal ikke forsøge at overlappe eller møde hinanden på midten (ved f.eks. at musikerne spiller figurer eller dramatikere dirigerer). Musikerne spiller, sangerne synger, dramatikere skriver - og i dét finder mødet sted. Når hvert sprog er så rent i sig selv og dermed så komplekst og af så høj kvalitet, som det kan være - så går der information fra den ene kunstner til den anden. Musikeren kan høre musikken i den dramatiske dialog, dra-

matikeren kan høre personen i sangerens stemmeimprovisation, dramatikeren kan omsætte instrumentets solo til ord osv.

Dermed ikke sagt, at en enkelt kunstner ikke kan være dygtig inden for flere genrer, eller at det ikke kan være produktivt at overskride sin egen kunstarts grænser - det afhænger alt sammen af formålet. Men for mig at se er der en vigtig grundlæggende erkendelse om tværkunstnerisk arbejde i den pointe, der kan være nyttig i mange sammenhænge, og vi vender tilbage til den i et senere eksperiment.

Her har vi altså foreløbig udforsket de første takter i en musikalsk-dramatisk metode - eller snarere et metodefelt med uendelige mulige variationer. Om et stykke dramatik eller en forestilling udviklet ved hjælp af dette metodefelt vil kunne producere en special musikalsk dramaturgi, må vi vente på at opdage. Men ideerne til produktionerne er der allerede.

Det morfogenetiske felt

I eksperimentet, der fik kælenavnet »Don't Go Home«, mødtes 8 skandinaviske scenekunstnere på Statens Teaterskole i januar 2007. Formålet med eksperimentet var at undersøge det moment, hvori en scenisk karakter opstår. Ved at gå helt ned i detaljen og ofte via vældig minimalistiske øvelser og improvisationer forsøgte vi at nærbetragte momentet: hvornår, hvad skal der til, for at performeren opfatter sig selv som en karakter, og hvornår, hvad skal der til, for at tilskueren opfatter performeren som en karakter.

Eksperimentet var en joint venture mellem dramatiker, instruktør og forsker Barbro Smeds forskningsprojekt under Nordic Resorts artist-in-residence program og Laboratoriets eksperimentrække om alternative metoder til tekstproduktion i scenekunsten. Deltagerne kom fra både dans, performance, teater og klassisk sang.

Vi var inde på en lang række emner inden for karakteropbygning i de forskellige kunstarter, og der var flere forskellige interesser hos de enkelte deltagere, men det, der interesserede mig allermost, var spørgsmålet: Hvor lidt skal der til, før vi har en karakter? Og hvis vi har nogle bud på det, hvad fortæller de os så om, hvad en karakter er? Og hvis vi har nogle bud på det, hvad fortæller de os så om, hvad det er, performeren (eller måske tilskueren) gør? Karakter her altså forstået som den person, vi opfatter, at performeren repræsenterer. Og momentet, vi undersøger, er altså det, hvor vi pludselig opfatter, at der nu *er* en sådan person nr. 2 - ikke kun det konkrete menneske, vi kikker på, men et, hun gestalter, repræsenterer, fremkalder. I dét øjeblik er der også en dramaturgi, en scenisk struktur.

På et tidspunkt lavede vi »Statue-øvelsen«, der satte disse spørgsmål på spidsen. En helt enkel øvelse, hvor halvdelen af deltagerne placerede sig på gulvet, stående, siddende eller liggende, og skulle holde sig ubevægelige i 15 minutter. Den anden halvdel af deltagerne skulle hver især i løbet af de 15 minutter betragte en bestemt »statue« og forestille sig, hvem den var, hvad den hed, og hvilken situation den befandt sig i. Mens statuerne holdt deres position, blev de og deres historie til sidst præsenteret af partneren.

Øvelsen svarede på nogle af alle disse spørgsmål, men på en anden måde, end jeg havde regnet med. Jeg vidste jo godt fra tidligere, at der ville opstå karakterer, i hvert fald i hovedet på beskueren - men hvordan går det til? En af de ting, vi opdagede, og som alle havde oplevet

under øvelsen, var simpelthen at det at holde fokus rummede en enorm kraft. At det at være totalt stille faktisk er en bevægelse i sig selv. Og det slog mig, at der er et eller andet med scenisk nærvær, noget helt grundlæggende teaterteknisk, som forbinder sig med det. Hvis jeg bare sidder helt almindeligt på vej hjem i bussen, så sidder jeg sikkert stille, men ikke helt stille, og så er jeg en person, mig selv - men jeg er ikke en karakter. Hvis jeg nu indtager en stilling og sidder fuldstændig stille, så har jeg fokus, så er jeg pludselig et energifelt, en tanke personificeret, uden at jeg behøver at tænke en eneste tanke selv. Og det gør tilsyneladende, at folk vil begynde at fortolke mig som karakter, som et stykke fiktion, og kan se en person nr. 2, som ikke er mig!

Men hvorfor? Fordi min ydre form pludselig er bevidst, altså »kunst«? I hvert fald kan man sige, at det relaterer sig til den bevidste brug af bevægelse og tilstedeværelse, som enhver performer bruger på scenen for at skabe en karakter.

I efterdiskussionen af øvelsen præsenterede Barbro Smeds begrebet »det morfogenetiske felt« som beskrevet i en bog af Jan Cederquist: *Slumpen är ingen tillfällighet*, 2006. Som eksempel er den menneskelige krop et morfogenetisk felt: en mængde af informationer med en bestemt energi, fysiologi, en bestemt måde at være på. Det morfogenetiske felt er ligesom et system af betydning, subjektet/betragteren opfanger og begynder at strukturere, selvfølgelig via de forudsætninger, vedkommende selv medbringer af forforståelser og præferencer. Således skabes ud fra et mangfoldigt felt af mulige betydninger en udvalgt enhed af definerede betydninger. I statue-øvelsen dannede performereren via statuen det morfogenetiske felt, der blev fortolket. Og interessant nok sker det, såvidt jeg kan se, ikke bare dér, men også i andre sammenhænge i den sceniske proces. F.eks. når man betragter en improvisation og oplever et af de dér rigtig gode momenter, hvor en mulig scene eller ligefrem potentialet til en hel forestilling pludselig står lysende klar; som om man kikker lige ind i sådan et morfogenetisk felt, der har materialiseret sig for øjnene af en. Man kan se eller fornemme hele historien, personerne, udfaldet, stemningen, rummet.

En parallel til den fornemmelse er Peter Brooks »the formless hunch« - anelsen om forestillingen, som man arbejder sig hen imod. »When I begin to work on a play, I start with a deep, formless hunch which is like a smell, a colour, a shadow. (...) I work from that amorphous non-formed feeling, and from that I start preparing. (...) then, gradually, things could be shaped. To what criteria? Well, shaped to their relation to this formless hunch.« (Peter Brook, 1997, p 3-5)

For mig at se opdagede vi et eller andet essentielt i skabelsesprocessen dér, i hvert fald i teater, men sikkert i al mulig anden kunst også. Man ser, man aner et system af betydning - der synes at være et eller andet, der møder én, der er en opdagelse, en sansning, man får en fornemmelse af en helhed, man ikke helt kan overskue; det er det der sætter fantasien i gang. Noget af »objektiv« karakter, som man møder. Og så møder man det med sin subjektivitet, selvfølgelig, og begynder at konstruere, lægger sit fokus, associerer, vælger en form. Men der er et eller andet, der har mødt én på forhånd.

En anden oplagt konklusion på, hvad der sker i den situation er selvfølgelig, at det hele ligger i konstruktionen. At man blot ser det, man kommer med på forhånd. Ingen kan vel

bevise hverken det synspunkt eller det modsatte. Det subjektivistiske synspunkt virker bare ikke dækkende for det, der rent faktisk synes at ske og for de deltagendes oplevelse. Vi kunne jo også vælge at lade diskussionen ligge. For selv om det i en større filosofisk forstand vel er umuligt at fastslå eksistensen af noget objektivt, så kunne vi blot forudsætte, at mennesket i sin forståelse af sig selv og verden benytter sig af en kategori, man kan kalde det objektive. Det, som af bevidstheden opfattes og forstås som noget forskelligt fra det subjektive. Det sansede over for det konciperede.

For mit vedkommende må jeg bare sige, at mødet mellem subjektivt og objektivt er et uundværligt fascinationspunkt i den kunstneriske praksis. Det dér mikroskopiske moment, som det f.eks. sker i statue-øvelsen: at der er en form for sansning - eller noget, vi opfatter som sådan - og at det netop er selve æstetikens grundlag. Der er en sansning; du møder den med din fantasi og alle dine konstruktioner, og du får en form ud af det. For interessant nok kan man sige, at sansningen af det objektive - eller det, subjektet møder og ikke føler som en del af sig selv - også er det, der føles magisk. Hånden på hjertet, hvis man går rundt i verden og kun møder sig selv hele tiden, så er det s'gu ikke så spændende! Sansningen har fået dig til at flytte dig, trukket dig uimodståeligt i sin retning. Det felt af betydning, du har anet - din formløse »hunch« - har fået dig til at sætte himmel og jord i bevægelse og udstå alverdens piner og kvaler, somme tider, for at få den realiseret, formgivet.

Vi giver lige ordet tilbage til Peter Brook for at runde dén af:

When I did Titus Andronicus, there was a lot of praise for this production being better than the play. People said that here was a production that made something of this ridiculous and impossible play. That's very flattering, but it wasn't true, because I knew perfectly well that I couldn't have done that production with another play. That's where people so often misunderstand what the work of directing is. They think, in a way, that it's like being an interior decorator who can make something of any room, given enough money and enough things to put into it. It's not so. In Titus Andronicus, the whole work was to take the hints and the hidden strands of the play and wring the most from them, take what was embryonic perhaps, and bring it out. But if it isn't there to begin with it can't be done. You can give me a police thriller and say, »Do it like Titus Andronicus«, and of course I can't, because what's not there, what isn't latent, can't be found. (Peter Brook, *ibid*, s. 6)

Et andet aspekt, der er mindst lige så interessant ved øvelsen, er vores egen krop som et morfogenetisk felt. Kroppens dramaturgi. Der kan være - ikke nødvendigvis altid - en meget stærk følelse af et møde mellem statuen og fortolkeren. Nogle gange vil beskrivelsen af statuen indeholde elementer, der på næsten mystisk vis har paralleller til statuepersonens eget liv eller følelser eller situationer. I virkeligheden tror jeg ikke det er specielt mystisk - det drejer sig blot om, at vores krop er læsbar. Ud over det, der umiddelbart springer i øjnene, og som vi signalerer bevidst med, som hår, tøj, mimik, gestik osv. er kroppens mere subtile tegn, dens holdning, spændinger, blikket, rynkerne, energiens placering osv. osv. smækfulde

af betydning. Vores historier er skrevet på os - men enormt komplekse, selvfølgelig, og ikke nødvendigvis lette at læse.

Hvis det ikke er der, kan man ikke finde det. Hvordan holder det, betragtet i statueøvelsens mikrokosmos? Som statue er man egentlig ingenting, for det er opgaven. Man skal ikke tænke eller forestille sig noget, bare sidde stille. Når der så kommer en og fortæller historien om en, så sker der noget i hovedet på statuen - det er som en serie af møder: fortolker møder statue, statue møder fortolker og sin person nr. 2 via fortolkeren. Man tænker efter, forholder sig til den nye person, forholder sig til den andens blik på én, sætter kroppen i forhold til den. Kan jeg genkende den? Føles det godt eller ikke? Somme tider opstår følelsen af, at fortolkningen er en *genfortælling*, at kroppen bekræfter dens eksistens, som om den allerede fandtes, *før* fortællingen blev sagt. Nåh ja, det er den, jeg er. Der synes også at ske noget inde i kroppen, det mærker statuerne som en uro eller energi, mens de bestræber sig på at sidde stille. Men kroppen flytter sig efter historien.

Og igen, det at der finder et møde sted mellem to levende mennesker, gør en enorm forskel for måden, man må tænke metode og dramaturgi på - ligesom i det musikalske eksperiment. Det er ikke det samme at skrive til en cd, for cd'en flytter sig ikke, den lader sig ikke påvirke og giver ikke feedback. Det er heller ikke det samme at digte til en statue af sten på et museum - noget, man selvfølgelig også kan - men statuen flytter sig ikke efter historien, der er ingen gensidighed. Det er teatrets egenart, som pointeret så mange gange før, og det gælder i prøvesal såvel som på scenen. Teater er et levende, sansende medie - dets æstetik og dramaturgi involverer det dobbelte blik: tilskuer og aktør som betragtere og betragtede på samme tid. Det kan ikke være anderledes. Og det går igen helt ned i de mindste dele af den kreative proces.

Tværkunstnerisk demokrati

I den seneste års tid er der kommet flere og flere forslag til Laboratoriet om tværkunstneriske eksperimenter. I 2008 afholdt vi i samarbejde med eKleKtisK teaterproduKtion eksperimentet »Gorey på tværs«, der var en udforskning af en ikke-hierarkisk tværkunstnerisk arbejdsform med deltagelse af en musiker/komponist, en koreograf og to dansere, en scenograf og en dramaturg.

Ligesom i eksperimentet med den sceniske karakter drejede det sig om at skrælle processen ned til byggestenene og betragte, hvad der sker, når fire forskellige sceniske parametre sidestilles. Hvordan gør man det? Kan man overhovedet det? Hvad sker der, når man prøver?

I dette tilfælde var udgangspunktet for arbejdet den amerikanske tegner Edward Goreys dystre, humoristiske og let surrealistiske univers. Der blev arbejdet med en lag-på-lag model, hvor kunstnerne skiftedes til at starte dagen med deres kunstneriske oplæg ud fra tegninger, de havde valgt, hvorefter de øvrige kunstnere en ad gangen lagde deres bidrag til. Ved dagens slutning var der en scene, der indeholdt musik, dans, rum og dramaturgi. En slags enkel, tværkunstnerisk devising uden en egentlig leder af processen.

Efter fire dage med denne model for arbejdet blev der desuden afprøvet en »speed-model«

- samme princip, men hver kunstner havde blot 10 minutter til at skabe sit bidrag - og en »2+2-model«, hvor kunstnerne samarbejdede om at udvikle en scene to og to for derefter at kombinere materialet til en samlet scene.

Der var adskillige grundlæggende spørgsmål og problemstillinger, som afslørede sig i denne tilsyneladende enkle proces, hvor kunstnerne byggede en scene op lag på lag. For det første viste overleveringen af materialet sig at være et emne, der kom til at fylde meget. For at lag-på-lag-modellen og det tværkunstneriske samarbejde kunne foregå konkret og praktisk var det vigtigt, at de enkelte kunstnere præsenterede og videregav deres bidrag rent og enkelt uden alt for mange kommentarer. Det vil sige: det syntes vi, der observerede processen! Nogle af kunstnerne var i starten absolut ikke enige i den nødvendighed. Både fordi man ønskede at overlevere materialet så præcist og fyldigt som muligt - ikke bare med alt det, man havde gjort, men også det, man ville have gjort, hvis man havde haft mere tid, flere materialer, flere performere osv. Somme tider også, fordi man ønskede, at en eller flere af de andre skulle reagere på materialet på en bestemt måde, altså en lille indlagt instruktion til næste led i kæden.

Diskussionerne mellem observatørerne (»strammerne«) og de af kunstnerne, der ønskede mere taletid og færre regler i samarbejdsmodellen, gav nogle interessante erkendelser, både om det tværkunstneriske og samarbejde i det hele taget. Dels var der teori-praksis aspektet: for os, der observerede og analyserede processen, var det åbenlyst fra starten, at det mest produktive samarbejde opstod ved, at kunstnerne *skabte* noget sammen her og nu frem for at *snakke* sammen om det, de evt. ville skabe i fremtiden. Og at snakken så vidt muligt måtte begrænses for at få udbytte af den korte tid i laboratoriet sammen. Det tog heller ikke mange dage, før kunstnerne af sig selv foretrak at lade hinanden arbejde i enerum og blot kom i teatersalen for at få det færdige resultat overleveret. Tendensen mod mindre snak og mere handling kulminerede i speed-modellen på eksperimentets sidste dag, der blev oplevet som en befrielse med sin tidsbegrænsning, som nærmest kun levnede plads til ren handling.

Der var også en interessant lille sidepointe hertil, som gælder for samarbejdsprocesser generelt, så vidt jeg kan se, ikke bare i teater, men overalt. Man kan vælge at tale om alt det, man håber og forventer, at andre gør og hører og bruger af det, man kommer med, og hvad man selv hører de andre sige og tror, de har sagt - eller man kan forholde sig til det, der rent faktisk *er* og rent faktisk *sker*. Det sidste er langt det sværeste og langt det mest produktive.

Desuden var der spørgsmålet om, hvorvidt man skulle holde sig til sin egen kunstart. Hvis den demokratiske ide skulle prøves af og tages alvorligt, så måtte hver kunstner jo være herre i sit eget hus og ikke modtage instruktioner fra de andre. Igen krævede det en enormt stram struktur for samarbejdet. Og når reglerne blev strammet og strammet, opstod diskussionerne igen og igen: må jeg bestemme, at danserne skal sige noget? Må jeg sige, at der skal være musik her? Må jeg flytte det her bord?

For hvad vil det egentlig sige at arbejde tværkunstnerisk? Alle kunstnerne var jo vant til hver især at tænke og arbejde tværkunstnerisk - dvs. hele tiden gå ud over deres egen genre. De var ikke af den grund specielt trænede eller dygtige til at møde og forstå de andre genrer på deres egne præmisser, hvilket nogle opdagede undervejs. Og selvfølgelig er scenekunsten

i sig selv tværkunstnerisk. Vi havde netop her valgt at skille nogle af de enkelte genrer inden for scenekunsten ad og betragte dem tværkunstnerisk (og demokratisk) - og det var ikke så let, som det umiddelbart lød. Den eneste, der ikke på noget tidspunkt havde problemer med at holde sig inden for sin egen kunstart og ikke instruere på de andres, var komponisten. For dramaturgen frembød processen naturligvis helt særlige vanskeligheder: hvad søren er dramaturgi som selvstændig kunstart? Det spørgsmål kunne man have lavet et helt eksperiment på alene. Vi valgte at tage lidt forskellige beslutninger fra dag til dag og fokusere på historie, struktur, tekst - men i praksis var afgrænsningen temmelig vanskelig.

For at få udbytte af eksperimentet måtte hver kunstner forsøge at holde sig til sit essentielle arbejde, hvilket viste sig at være en stor tværkunstnerisk udfordring. Og vi opdagede, at der var endnu et eksperiment bag eksperimentet. Det ene var det åbenlyse: hvordan kan kunstarterne spille sammen? Det andet var: hvad er min kunstart? Hvad er det, jeg kommer med? Altså *egentlig*. Hvad er essensen af mit arbejde uden hjælp fra de andre virkemidler, jeg bruger til dagligt som en selvfølge? Hvad er essensen af rum - bevægelse - lyd - fortælling?

Resultatet af den stramme lag-på-lag-metode var, at vi så fire af scenekunstens grundelementer som fire transparenter lagt oven på hinanden. I den samlede helhed ved slutningen af hver dag kunne man se, hvilken kunstart der havde bidraget med hvad. Og for en hvilken-somhelst scenekunstner var det fantastisk lærerigt.

For mig var det en aha-oplevelse af se, hvilke muligheder der lå i at lade flere kunstarter køre sideløbende - uden hierarki, selv om rækkefølgen selvfølgelig kan spille en rolle - og lade dem udvikle materialet sideløbende, men indflettet i hinanden. Pludselig kan man se, at der er opstået et »hul« i fortællingen/scenen, og man kan se, at man har muligheden lige dér for at løse problemet på fire forskellige sprog. Der er fire forskellige hjerner, der tænker i fire forskellige parametre for at løse, skabe og forbedre. Hvis der kun sidder én (instruktør), blokeres der i en vis forstand for den direkte kreativitet fra hver kunstart. Så kan instruktøren være nok så tværkunstnerisk begavet - hvad han selvfølgelig skal være - men han repræsenterer stadig kun ét hoved og én synsvinkel. Og for den, der kun har en hammer, ligner alle problemer søm, som bekendt.

Der er ikke noget i vejen med den instruktørstyrede proces. Der er blot noget i den her enkle model for tværkunstnerisk devising, som frembyder nogle andre interessante muligheder. Ikke mindst fordi en af de motivationer, der går igen hos kunstnere, der ønsker at arbejde mere tværkunstnerisk, er ønsket om større medbestemmelse og medskaben i processen. På et tidspunkt - når man f.eks. skal vælge, hvilket eller hvilke af de fire parametre, der skal løse det konkrete »hul« i scenen - så skal nogen jo vælge. Og der bliver behov for en instruktør-funktion. Eller dramaturg-funktion. Men den kan komme langt, langt senere i processen end den ofte gør - og den kan også have en radikalt tilbagetrukket, udvælgende frem for styrende funktion.

For igen, tværkunstnerisk samarbejde virker - som i det musikalske eksperiment - når alle gør det, de er rigtig gode til. Og det kan også tænkes i høj grad ikke-hierarkisk. Men tværkunstnerisk er ikke, når alle sidder og byder ind på, om spotten skal være høj eller lav. Det er bare mangel på styring, som før eller senere driver alle til vanvid. Det vigtige er, når

styringen skal være flad og tværkunstnerisk, at reglerne for processen og fordelingen af ansvar skal være superpræcist. Så alle kan yde deres bedste på det felt og med de redskaber, de er bedst til. I evalueringen af eksperimentet blev det nævnt, at der var en stor lettelse for den enkelte kunstner i, at Laboratoriet havde taget ansvaret for processens regler og for at sørge for, de blev overholdt - så kunstnerne var »fri« til at skabe og udforske inden for de rammer, de protesterede så meget imod! Det er selvfølgelig et ansvar, hver enkelt produktion i sidste ende må tage. Men det understreger bare, hvor gennemreflekterede og konsekvente processerne skal være, hvis man for alvor vil skabe nye og anderledes forestillinger med nye og anderledes metoder.

Litteratur

Brook, Peter: *The Shifting Point*. Methuen 1997.

Cederquist, Jan: *Slumpen är ingen tillfällighet*. Förlag Månocket 2006.

Horup, Christian og Eva Mikkelsen: *Videodokumentation. Eksperiment 1: Musikalsk improvisation og tekst*. (Engelske undertekster). Laboratoriet 2005.

Madsen, Peter Sloth: *Videodokumentation. Eksperiment 5: Karakter, krop og tekst*. Laboratoriet 2007.

Mathiesen, Line: *Concept film og tv: Videodokumentation. Gorey på tværs*. Laboratoriet 2008.

Mathiesen, Maj-Britt, Sandra Buch og Dorte Petersen: *Gorey på tværs*. 2008.

Simonsen, Barbara: *What You Hear is What You Write. Experiment 1: Musical Improvisation and Text*. Laboratoriet 2005.

Vlaeymans, Deborah: *Don't Go Home. Eksperiment 5: Karakter, krop og tekst*. Laboratoriet 2007.

Rapporter og videoer findes på www.laboratoriet.org Rapporter på tryk og dvd'er: henvendelse til Laboratoriet ved Entré Scenen, Grønnegade 93D, 8000 Århus C

Barbara Simonsen er cand. mag. i litteraturhistorie og dramaturgi. Freelance instruktør og dramaturg, stifter af Det Andet Teater. Kunstnerisk leder af Laboratoriet ved Entré Scenen, Århus, et forum for eksperimenter med moderne scenekunst. Tidligere amanuensis ved Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet.